

Esprit de révolte dans l'art à Paris et à Bucarest*

Fondamental dans l'art, le processus de la création proprement dite : l'acte de création s'élabore selon des stratégies artistiques diverses afin de satisfaire à une norme esthétique dépendant toujours du goût du public ou de sa réception de l'œuvre. C'est une telle esthétique ou plutôt une telle dynamique, car le goût peut changer d'une période à l'autre, d'un endroit à l'autre, qui est seule en mesure d'assurer une continuité de la création artistique dans le temps et dans l'espace. La contiguïté des créations : littéraires, musicales, plastiques ou autres, de même que la contiguïté des cultures, des sociétés ou des peuples n'est donc pas invention, mais, tout naturellement, une donnée de l'activité artistique. Au delà de toute géographie, parfois même au delà d'un contexte historique bien déterminé, la proximité ou la contiguïté des idées, propice évidemment sur le plan artistique, rapproche sans surprise des communautés humaines, soit très voisines sous tous les aspects, soit très différentes, voire éloignées, d'un point de vue spatial, géographique. Dans cette étude, je me limiterai surtout au domaine artistique dans le cadre historique de la modernité. Je voudrais souligner que les fondements

de certaines créations françaises et roumaines, si différents ou si proches soient-ils, séparent ou réunissent eux aussi dans l'immense éventail du temps et de l'espace deux mentalités ou deux conceptions artistiques différentes, et pourtant combien proches. A travers les résultats de l'effort créateur ainsi qu'à travers les moyens mis en œuvre pour obtenir ces résultats, on enregistre souvent les mêmes stratégies ou en tout cas des stratégies fortement ressemblantes.

Ce fut en particulier le cas pendant les deux derniers siècles d'existence des deux peuples et des deux cultures françaises et roumaines, qui peuvent fournir à eux seuls une grande masse de ressemblances ou de différences prêtes à devenir source d'innombrables études, dépouillements, recherches, interprétations historiques, sociales, culturelles, spirituelles ou philosophiques. Il serait par conséquent vain de croire que l'on peut définir toute l'étendue de ces données d'échanges franco-roumains. En ce qui me concerne, dans la lignée de quelques études ou essais déjà réalisés¹, j'ai trouvé utile de rappeler « l'esprit de révolte » qui sévissait, sans nul doute, surtout dans toute une série de créations littéraires françaises et roumaines conçues

* « L'esprit de révolte » dans l'art à Paris et à Bucarest. Etude présentée au Colloque « Échanges culturels entre la France et la Roumanie au XXe siècle » organisé le 20 mars 1999 par le Department of French de l'Université de Saint Andrews.

¹ Je cite seulement : Desfeuilles, P. et Lassaing, J., *Les Français et la Roumanie*, Bucarest, 1937 ; MORAND, P., *Bucarest*, Plon, 1935 et Bazil Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938).

pendant les premières décennies du XX^e siècle. Et même si cela peut paraître trop théorique, je prends la liberté d'annoncer, dès le début, quelques thèmes communs aux deux milieux artistiques – parisien et bucarestois – que je me propose d'étudier sous cet angle.

Il s'agit notamment : *d'une recherche acharnée de la nouveauté ; d'un passage de la nouveauté à la nécessité du changement et du changement à la rupture ; d'une révolte dans la révolte suivie de la nécessité ressentie de destruction, d'une révolte absolue menant à l'absurde et enfin d'une révolte sublimée qu'on pourrait considérer comme l'équivalent de l'évolution ou d'une nouvelle étape dans le développement des arts.*

L'énoncé de ces quelques particularités communes des deux milieux artistiques me semble d'autant plus nécessaire, comme on le sait, pour faire comprendre au lecteur, au public ou au chercheur l'interculturalité et les problèmes posés au moins à l'intérieur de ce sujet, il faut toujours s'accorder à un certain degré de généralité. Force nous est de suggérer aussi que la critique moderne doit abandonner les jugements trop arides ou trop sophistiqués et passer à la présentation, le plus simplement possible, du produit artistique lui-même. Car un mimétisme dans le travail artistique a toujours été souhaité, voire affiché en différentes périodes et en différents endroits, ce qui atteste que le problème des ressemblances n'est pas inédit. La question est surtout une question de méthode et d'outil d'apprentissage.

C'est donc pour illustrer de tels propos, tout en précisant qu'il serait impossible d'être exhaustif, que j'apporte ces quelques exemples, citations, interprétations et jugements, en marge d'une thématique de l'espace de l'art moderne

dans ce XX^{ème} siècle si riche et si complexe en tous ses aspects.

1. Concernant la **recherche de la nouveauté**, il faut savoir que la période post-eminescienne², en particulier la première décennie (1889 – 1900) après la mort du poète national des Roumains, a failli marquer la création artistique roumaine d'un « épigonisme » désuet. Ce fut en partie grâce au poète Alexandru Macedonski (1854-1920) – le père du symbolisme roumain – que les jeunes créateurs roumains de l'époque se resaisirent en prenant leurs distances par rapport aux traditions d'un romantisme tardif, l'équivalent de la période classique ou de la première période d'or de la littérature roumaine, où, à côté d'Eminescu, brillèrent un Caragiale ou un Creangă³.

Celui qui depuis 1880, dans la revue *Literatorul* (Le Littéraire), écrivait *grosso modo* que « la logique de la poésie n'est pas celle de la prose... elle est illogique, donc absurde »⁴, laissait entrevoir une manière différente de concevoir l'écriture poétique. Et cela non sans raisons, car tandis que, fidèles encore à la vérité artistique, les poètes traditionalistes s'enlisaient de plus en plus dans la banalité et l'artifice formel, les jeunes poètes devenaient de plus en plus attentifs à la recherche de la nouveauté dans l'œuvre d'art. Autrement dit, à travers cette première vague du symbolisme dans la littérature roumaine,

² Eminescu, Mihai (1850-1889) – Le plus grand poète roumain. Il est considéré comme le dernier grand romantique européen. Sa poésie et sa philosophie étaient arrivées à un niveau artistique et à une profondeur rarement atteints.

³ Comme Eminescu, Ion Luca Caragiale et Ion Creanga sont devenus des classiques de la littérature roumaine. Ils poussèrent la dramaturgie (pour le premier) et la prose mémorialistique (pour le second) à des hauteurs restées inégalées.

⁴ Macedonski, Al., *Despre logica poeziei* (Sur la logique de la poésie). Article cité. Voir aussi Molcut, Zina, *Symbolisme européen II*, Editions Albatros, Bucarest, 1983, p. 422.

les créateurs se retrouvèrent devant l'alternative de se renouveler ou d'être dépassés et ignorés. Baudelaire, Mallarmé et toute la lignée des symbolistes français de Rimbaud à Claudel, Valéry et Péguy, mais surtout Verlaine avec son célèbre « *De la musique avant toute chose* », contribuèrent à renforcer la volonté de ceux qui concevaient leur art en recherchant de nouveaux espaces poétiques, se sentant fascinés, comme les symbolistes, par une « *lancinante nostalgie* » des horizons lointains. Au risque de toucher les extrêmes, les restructurations s'aiguissent. Macedonski lui-même, après avoir participé à la fondation d'une revue purement symboliste : « *La Wallonie* » (1886), en Belgique, à côté de Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Franz Ell, Fernand Séverin, etc. et après avoir publié directement en français le volume *Bronzes* (1897), suite à un séjour en France, s'adonne à la recherche de la « *magie du mot* ». Devenu célèbre dès la première décennie de ce siècle, son cénacle, organisé tant dans sa maison, qu'au Café Fialkowski de Bucarest, abrite des soirées littéraires où le poète se crée artificiellement «...*l'illusion suprême, son élévation imaginaire et éphémère à la condition de roi, prophète et magicien* »⁵.

La période de transition, c'est-à-dire la période de la première vague du symbolisme roumain (1880-1900), était depuis longtemps terminée, mais l'influence française (en particulier) continuait à s'intensifier. Parallèlement, d'autres expériences de l'Occident dans son ensemble, attirèrent les créateurs roumains modernes, toujours aux prises avec le problème d'une forte tradition qui tend à amoindrir, voire étouffer, leur

volonté de renouveler le domaine de l'art. Dans ce contexte un rôle très important revint à la revue bucarestoise *Viața nouă* (La Vie Nouvelle), fondée en 1905 par le linguiste Ovide Densusăianu (ami de Gaston Paris). Elle se voulait « *la voix de son temps* ». Son seul culte fut celui des « *valeurs novatrices* » et sa seule orientation fut « *l'actuel* », c'est à dire la réalité du présent. Les noms de Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, y figurent à côté de ceux de Stefan Georg, Hugo von Hofmansthal, Rainer Maria Rilke, Giovanni Pascoli, Gabriel d'Annunzio, Ruben Dario, etc. Selon Densusăianu le devoir du poète est d'être en liaison avec les esprits humains de partout. « *Un écrivain – affirmera-t-il - ne peut pas rester à l'écart de ce qui se passe ailleurs, son devoir est de poursuivre jour après jour le mouvement littéraire à l'étranger et de choisir tout ce qui peut être utile à la littérature pour la floraison de laquelle il doit apporter sa part de travail* »⁶. Déclarant depuis 1905 que la littérature sentimentale traditionnelle a « *fait son temps* », Densusăianu développe ce point de vue dans son étude intitulée *L'Ame nouvelle dans la poésie*, qui représente l'un des textes-programmes fondamentaux pour la poésie roumaine moderne. Le symbolisme est opposé à toute littérature antérieure qui doit être abandonnée, selon lui, à cause de sa facilité et de sa stérilité. : « *La poésie du sentimentalisme facile, des aspirations prétentieuses, des madrigaux et des romans mièvres, a fait son temps et il nous faut espérer, dans l'intérêt de l'art et pour notre propre satisfaction qu'elle ne reparaitra plus* »⁷. Plus tard, en 1917, Apollinaire remarquait lui aussi que, chez tous les créateurs modernes, « *il y a le même désir de*

⁵ Marino, Adrian, *La Vie d'Alexandre Macedonski* et *L'Oeuvre d'Alexandre Macedonski*. Ces ouvrages ont été publiés dans les *Editions pour la littérature*, à Bucarest, en 1966 et 1967

⁶ Densusăianu, Ovide, *Ideal și îndemnuri*. (Idéal et conseils) Article publié dans le cycle *Les conférences de la Vie Nouvelle*, série 1, Bucarest 1909, p. 248

⁷ *Ibidem*

renouveler notre vision du monde et de connaître enfin l'univers »⁸.

Sur le plan de l'esthétique, Ovide Densusianu préconise, comme Apollinaire, l'effort soutenu vers la « poésie cognitive » élaborée sur la base du principe de l'analogie et des correspondances tenant de la technique de la suggestion - c'est-à-dire le principe même du symbolisme français. C'est ce même principe qui l'amène à plaider aussi en faveur de « l'énergétisme » de la vie moderne dans l'ambiance citadine, tumultueuse et intense devenue milieu propice pour une réflexion plus en adéquation avec son temps et plus complexe. La réponse à de tels propos théoriques ne se fit pas attendre et de nombreuses productions artistiques virent le jour. Mais à cause de leur réalisation souvent modeste, quelques-unes seulement, restèrent dans la conscience du public. Parmi celles-ci, les créations données par les poètes Minulescu et Bacovia, mais aussi par leur disciple, le jeune Tristan Tzara⁹, à l'époque élève au Lycée « Michel le Brave » de Bucarest, franchissent souvent le seuil d'une simple quête du nouveau touchant à la vraie poésie.

2. De la nouveauté au changement et du changement à la rupture

Parallèlement aux créations données par Tudor Arghezi¹⁰, les poèmes de Ioan

Minulescu (1880-1944), par exemple, « ...écrits dans la manière de Corbière », comme le précisait le critique roumain Pompiliu Marcea, sont avant tout l'expression d'un changement dans la création poétique roumaine. Le poète introduit « dans les schémas d'un procédé poétique (qui descend du witz romantique) une réalité intérieure profondément originale, inimitable, qui est celle de l'homme balkanique lequel se moque du malheur sans pouvoir pourtant lui échapper, car sa destinée veut qu'il souffre »¹¹. Prenons par exemple cet extrait du poème *Ecce Homo* dédié « à moi-même », comme il l'écrit, et qui par sa forme volontairement facile, suggère un certain déséquilibre du moi poétique. Loin d'être habituel, le type étrange de cet « *homo poeticus* » qu'il veut représenter annonce les personnages hétéroclites, zoomorphes et inachevés des dadaïstes ou surtout des surréalistes : « Je suis une alliance d'étrange / et de commun, / De cloches balancées / De touches tripotées / Je porte en mon âme la tristesse des planètes au déclin / Et dans mes chants, le tumulte des caractères. / Je suis un rythme de bien / Et de mal / Des voix révoltées / Et des résignations tardives »¹². Sous le signe du nouveau et du changement, la majeure partie de l'œuvre poétique de Minulescu se remarque aussi bien par son originalité que par sa volonté à peine cachée de rompre avec les modèles anciens de la poésie roumaine. Ses vers ou ses poèmes, même s'ils gardent dans les grandes lignes la rime et l'harmonie mélodique classiques, présentent en revanche des innovations tant dans la forme que dans le contenu. La *cassure* est proche et elle réside dans l'allégresse des rythmes et du style. Ce

⁸ Apollinaire, G., *Chroniques d'art*, 1902-1918 (Gallimard, 1960).p. 404. Apud Breunig, L.-C., *Apollinaire et le cubisme*. Etude publiée dans *La Revue des lettres modernes*. Printemps 1962. Nos. 69-70, p. 17

⁹ Sur ses débuts poétiques, voir, entre autres, la Première partie de ma thèse : *La Poésie et le Théâtre Dada de Tristan Tzara. Continuité d'inspiration et rupture*. Soutenue à l'Université de Strasbourg en 1989

¹⁰ Grand poète roumain du XXe siècle. Créateur d'un véritable langage poétique de résonance beaudelairienne

¹¹ Marcea, Pompiliu, *Centenaire Ion Minulescu*. Propos publié dans la *Revue Roumaine*, n° 2, 1981, p. 4

¹² Voir *Revue roumaine*, n° 2/198, pp. 11-12. (Version française par Mario Roques)

n'est peut-être pas encore l'art poétique pur ou épuré, prôné par le visionnaire Apollinaire, mais est néanmoins évident le fait que le poète « *nouveau* » Minulescu, le « *troubadour* » moderne de Bucarest et de l'univers citadin de la Valachie, élargit énergiquement l'espace poétique de la littérature roumaine du début du XX^{ème} siècle. Il élimine radicalement toute production solennelle, d'apparat. Le changement d'optique s'accroît et l'ironie se prête à une métamorphose génératrice d'un goût pour le scandale dont va profiter son très jeune disciple Tristan Tzara, déjà « bercé » par les symbolistes français et en particulier par Albert Samain. Un fort sentiment d'exil et d'échec est également ressenti. Le spleen et l'ennui provincial s'emparent des jeunes créateurs roumains qui retrouvent en plus chez George Bacovia un autre élément, lui aussi nouveau, consistant en un profond sentiment de « *vide historique* » sur lequel sont greffées la banalité et l'inutilité du geste quotidien à l'intérieur même de l'acte existentiel. Avec la poésie de Bacovia, le visuel, le chromatique, le sonore se rattachent aux réalités traditionnelles, qui sont pourtant différemment interprétées par rapport aux productions classiques. Sa poésie émerge d'un monde de l'artificialité et du morbide caractéristiques aux petites bourgades roumaines au début du siècle. Des états d'âme et de conscience nouveaux ont toujours pour toile de fond une géographie carpatodanubienne bien spécifique ce qui les charge d'une sensibilité propre en les différenciant ainsi des productions du symbolisme français.

« Quel cri quelle plainte en automne...
Fracas des forêts - bruit qui blesse...
Appelle un buccin dans la plaine,
Epanche la doïna sa détresse.

Ecoute donc, bien en silence
Sans pleurs et sans peur, ma très-chère
Comment du tréfonds, à grand-peine
Tous deux nous réclame la terre... »

(*Mélancolie*)¹³

Est-il donc toujours possible que, dans ces deux quatrains de Bacovia, comme dans un nombre impressionnant de ses autres poèmes, où l'intellectualisme s'associe à la détresse, l'on puisse voir uniquement l'influence du symbolisme français ? Comment pourrait-on faire parler les sentiments des tréfonds de l'être sans associer le cadre où évolue et s'exprime la sensibilité de cet être ? Dans la série des insolences et des turbulences qui s'accroissent et qui ont été minutieusement analysées par Ov. S. Chrohmalniceanu¹⁴, le jeune poète Tzara n'écrit-il pas entre autres : « ... *mes pensées s'en vont – comme les brebis au pâturage – vers l'infini/ sur les champs pleurent dans les pipeaux des tristes fragments de biographie/ je me noie dans un désespoir de phénomènes sismiques/ et le long des rues le vent court comme un chien pourchassé* »¹⁵. Mais faut-il revenir encore à son maître, Ioan Minulescu, et prendre toujours en compte la fraîcheur de ses « *romances pour plus tard* », sans oublier l'intelligence et le goût prononcé pour l'ironie et la dérision de sa poésie (dans son ensemble) ? Sur ce point, les Valaques, qui se voient si bien représentés par Ioan Minulescu, mais aussi les Moldaves font preuve de possibilités multiples. Les Olténiens sur-

¹³ Bacovia, George, *Mélancolie* (Mélancolie).1903. Poème publié dans la *Revue Roumaine* n°9/1981, p. 27. (Equivalences françaises par Romulus Vulpescu)

¹⁴ Chrohmalniceanu, Ov.S., *Tristan Tzara en Roumanie* Dans la *Revue roumaine* n°2/1967, pp. 88-96

¹⁵ Tzara, Tristan, *Œuvres complètes*. Premiers poèmes (Tristesse domestique). Tome 1. Editions Flammarion, Paris, 1975, p. 44

tout, ne sont-ils pas regardés comme les Bavaïois ou les Gascons des Roumains ?

Dans ces conditions, « *l'esprit de révolte* » s'exprime-t-il de la même façon chez les créateurs d'art de Paris et chez ceux de Bucarest ? Bien sûr que non, si cet esprit est regardé sous l'angle des réalités spécifiques représentées par des éléments d'un espace poétique qui tient de la culture, de la civilisation et de la géographie propres à chacun. Mais il est tout aussi évident que du point de vue de leurs pratiques dans le domaine de la révolte, leur expériences restent très souvent semblables. Il est clair que non seulement la querelle entre « *l'ancien* » et le « *nouveau* » est de mise, mais aussi une volonté de plus en plus affichée des jeunes créateurs roumains de se rattacher aux valeurs artistiques européennes, en particulier françaises, dès les premières décennies de notre siècle. Il importe ensuite de remarquer que le « *petit monde* » (sans vouloir être dépréciatif, loin de là) des créateurs bucarestois de l'époque s'en prend au cursus du renouveau lui-même. Mécontents de vivre un réel sentiment d'isolement, ils se sentirent capables d'insoumission à l'égard d'influences qu'eux mêmes avaient adoptées ou revendiquées. Une vraie révolte contre l'Occident lui-même se traduit alors dans des manifestes qui annoncent les négations et les désastres prochains des dadaïstes et surréalistes.

3. Révolte dans la révolte

Un manifeste paru en 1912 sous la forme d'un article-programme dans la revue bucarestois *Insula* (l'Île), qui publiait des vers symbolistes et baudelairiens, témoigne « *du même esprit contestataire que celui des futures manifestes du rebelle zurichois* »¹⁶.

¹⁶ Bucur, Marin, *L'ambiance littéraire du début roumain de Tristan Tzara*. Dans les *Cahiers roumains d'études littéraires*. n° 1/1976, p. 29

« *Nous sommes vraiment – écrivaient les auteurs anonymes de ce manifeste – les insulaires dégoûtés et insurgés contre le vacarme stérile et insolent du continent. (...) Ille ignorée, nous avons surgi au mépris de toute géographie littéraire – sur les cartes de laquelle nous ne figurons même pas comme possibilité – et, sans doute, contre sa volonté. Nous ne sommes donc pas obligés de tenir compte de ses lois. Qui plus est, nous nous sommes écartés du reste du monde parce que nous suffoquions dans ce climat faux et mercantile. (...). Nous voulons vivre ; il nous faut dès lors une nouvelle formule de vie et nous la trouverons.... Nous ne croyons plus aux formules actuelles ni à leur possible réhabilitation.* »¹⁷. Sans avoir une certitude sur la paternité de cet article, l'histoire littéraire roumaine note pourtant que ce fut pendant la même année 1912, que le jeune Tristan Tzara (il n'avait que seize ans !), avec ses amis Ion Vinea et Marcel Iancu, sortit, toujours à Bucarest, l'éphémère revue *Simbolul* (Le Symbole). Pourtant cette revue allait abriter non seulement les premières créations poétiques de son fondateur, Tristan Tzara lui-même, mais aussi des créations de ses maîtres roumains : Minulescu ou Macedonski, par exemple. Ce qu'il faut donc retenir de cet « *esprit de révolte* » à travers la révolte subsistant déjà dans des écoles ou manières de création artistique de plus en plus nombreuses, c'est la volonté des créateurs roumains de marquer une certaine différence, de garder leur indépendance pour agir à leur guise et pour mettre en évidence leur propre manière de penser l'acte artistique. Par ailleurs, conscient de la contribution que les jeunes créateurs roumains dès le début du siècle apportèrent au renouvellement dans l'art, le même ami de Tzara, le poète Ion Vinea, qui entre temps avait fondé en 1922 la revue *Contemporanul* (Le Contemporain), autour de laquelle devait s'organiser l'avant-garde littéraire roumaine,

¹⁷ *Ibidem*

allait écrire quelques années plus tard : « ... en ce qui concerne le modernisme, affirmé surtout depuis 1917, il est, par dessus le marché, en contraste avec toute notre littérature et notre art, un modernisme d'exportation. Pour la première fois nous avons donné à l'étranger quelque chose (une idée) qui a été reconnue. Aujourd'hui il est universellement reconnu que le sculpteur Brancusi a influencé par ses élèves Lipchitz et Archipenco plus célèbres que le maître lui-même, la plastique moderne toute entière. Dans tous les cercles d'art étrangers on connaît le rôle de Marcel Janco dans la propagation du cubisme dès 1915, en reconnaissant que ce grand artiste a réalisé les premiers reliefs cubistes en Occident. Enfin, Tristan Tzara qui publiait des vers dans Chemarea (l'Appel) en 1915, a provoqué ensuite tout un courant littéraire qui a détaché des tropiques du symbolisme la jeunesse de France, d'Allemagne, Suisse et Amérique »¹⁸.

Ces affirmations de Vinea sont en partie justifiées, car, si, à travers la « surprise », Apollinaire apportait à la poésie française un dynamisme nouveau, où *Les Alcools* et *Les Calligrammes*, par exemple, s'inscrivaient tant en marge du cubisme que de l'orphisme, c'est-à-dire en marge des expressions les plus novatrices dans la création artistique du début des années 1910, on pourrait considérer alors de la même façon que les jeunes écrivains roumains font eux aussi leur loi dans ce domaine, mais en dehors de tout cubisme ou orphisme. Mais, à dire vrai, qu'importe les courants ou les écoles artistiques là où la vocation de l'originalité et de l'authenticité réside dans l'acte créateur lui-même ! Apollinaire ne témoignait-il pas d'un certain embarras quand il écrivait : « Le nom que portent les

écoles n'a aucune importance sinon celle de désigner tel ou tel groupe de peintres ou de poètes »¹⁹ ? Cette phrase contient, selon Breunig, « des paroles sages et modérées » où, je cite à nouveau ce critique : « on dirait qu'Apollinaire, pressentant une lutte bien plus terrible et dont il ne sortira pas, veut signer un armistice avec tous ses adversaires de la rive gauche et de la rive droite »²⁰. Tout en comprenant la contradiction formelle du poète parisien, lui-même créateur d'école et, de surcroît, inventeur du mot « sur-réalisme » dont il n'aura pas la possibilité de voir les expressions, on ne peut pas s'empêcher de retenir une chose essentielle. Apollinaire a la fascination de la nouveauté. Il est séduit par « les peintres nouveaux », par la « peinture nouvelle », par la « poésie nouvelle » et par « l'esprit nouveau ». C'est par ailleurs, depuis 1912, que sa recherche de la nouveauté, dépassant déjà le cubisme, se tourne vers la dynamique d'un modernisme parfois violent, inspiré probablement par Delaunay, dont il admira sans réserve la grande toile *La Ville de Paris* qu'il considérait comme le plus important tableau du Salon des Indépendants : « La simplicité et la hardiesse de cette composition — écrivait-il — se combine heureusement avec tout ce que les peintres français ont trouvé de neuf et de puissant depuis plusieurs générations »²¹. Par ailleurs, la violence du travail artistique, admirée d'abord chez les Fauves, le goût du scandale, déjà évident lors de l'éclatement de la bombe esthétique lancée par Picasso avec ses *Demoiselles d'Avignon* en 1907, représentent autant d'essais dans la recherche de la nouveauté et de la révolte prônées par les jeunes artistes

¹⁸ Vinea, Ion, *Modernism si tradiție*. (Modernisme et tradition). Etude publiée dans *Cuvântul liber* (Le mot libre), série II, année 1^{er}, le 26 janvier 1924. Etude reproduite dans le volume *Publicistica literară* (La Publication littéraire), Editions Minerva, Bucarest, 1977, p. 264 (Traduction personnelle)

¹⁹ Apollinaire, G., *Chroniques d'art, 1902-1918*, Gallimard, 1960, p. 404. Apud Breunig, L.-C., *Apollinaire et le cubisme*. Etude publiée dans *La revue des lettres modernes* nos. 69-70, printemps 1962, p. 17

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibidem*

parisiens, dont faisait partie Apollinaire lui-même.

Sans avoir la chance de s'exprimer dans une langue de grande audience comme la langue française, les artistes modernes roumains menaient d'une manière tout aussi ardente leur contestation à l'égard d'un « univers littéraire consommé et compromis, stéréotypé et vétuste »²². légué par les créateurs traditionalistes. Les jeunes Adrian Maniu, Claudia Millian, Mihai Cruceanu et autres rejettent le lyrisme, les versifications faciles, les descriptions superficielles. C'est toujours à Bucarest en 1912, année des débuts poétiques de Tristan Tzara, que la *Nouvelle revue roumaine*, dirigée par le professeur de psychologie Ioan Radulescu-Motru, publiait des vers anti-poétiques et anti-littéraires, « volontairement terribles »²³, selon l'expression de Marin Bucur. Ces créations signées par le jeune Emil Isac étaient censées supprimer tout souvenir d'une « belle littérature » dououreusement ressentie comme démodée et contraignante, car la force intérieure de l'artiste y était ignorée. C'est pourquoi la revue *La Vie Nouvelle* d'Ovide Densusianu, où André Gide était vénéré comme « l'annonciateur du renouveau dans la littérature française »²⁴, et de la même façon *La Nouvelle revue roumaine* de Rădulescu – Motru, où l'on faisait de vrais éloges de Verlaine et de Baudelaire, devenaient d'importants outils pour la focalisation des révoltes bucarestoises. La nouvelle attitude à l'égard de l'œuvre artistique commence à être sensible dans tous les domaines de l'art. Mais on pourrait affirmer que c'est surtout la création littéraire qui va stimuler les nouvelles énergies en les orientant, paradoxalement, vers une méfiance à l'égard de la

littérature elle-même. A ce titre, je crois que, même si Tristan Tzara n'a pas connu les « pages bizarres » d'Urmuz²⁵ circulant, selon le critique Ov. S. Crohmăniceanu, sous forme de manuscrit depuis 1915, il fit à l'égard de la poésie, preuve de la même méfiance qu'Urmuz avait témoignée à l'égard des structures de la prose littéraire roumaine. Sur ce sujet, j'ai déjà écrit qu'Urmuz « ...tout comme son prédécesseur français Alfred Jarry en France, avait signalé spontanément, mais avec une vigueur inégale, une situation précaire des valeurs littéraires et implicitement de l'être humain...à l'échelle biologique »²⁶. Et même si cela peut paraître difficile à imaginer, l'esprit de la révolte urmuzienne (contre l'impossibilité du langage à signifier quelque chose de cohérent) se retrouve dans quelques-uns des poèmes de Tristan Tzara éparpillés dans différentes revues de Bucarest jusqu'en 1934, avant d'être rassemblés par Sacha Pană dans le volume intitulé *Les Premiers poèmes*. Ceux-ci soulignent aussi, à leur manière, une nouvelle mentalité dans l'écriture de la poésie, pour ne pas dire qu'ils expriment une vraie crise installée dans la conscience du jeune créateur, décidé à opérer la métamorphose des structures poétiques elles-mêmes. La volonté de rompre avec les anciens procédés artistiques est à peine voilée, et même si l'affection qu'il portait aux symbolistes français ne faisait pas de doute, ces vers portent le signe

²⁵ Voir : Urmuz, *Pagini bizare*. Editions Minerva. Bucarest 1983. Publication en plusieurs langues (roumaine, anglaise, française, italienne, russe et espagnole). Crohmăniceanu, Ov. S., *Tendances de l'avant-garde roumaine entre les deux guerres*. Dans *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 2/1973, p. 33

²⁶ Maruta, Vasile, *Georges Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine*. Communication faite au Colloque international « Georges Ribemont-Dessaignes », organisé à l'Université de Nice. 1984. Parue dans les *Publications du Groupe Eluard*, nos 3/4 - 1986, pp. 32-33

²² Bucur, M., *op. cit.*, p. 28

²³ *Ibidem*, p. 31

²⁴ *Ibidem*

d'un premier appel aux grandes révoltes qui allaient venir. Ce sont des poèmes parsemés d'images et de structures non-conformistes où l'insoumission et le trouble interpellent tant le contenu que la forme de l'espace poétique, comme dans ce quatrain du *Poème mondain*: « Poème mondain, que faire de notre vie – question -/ Je m'ennuie ; je suis le labour d'automne à la campagne/ Et la littérature est le ver qui ronge le chemin souterrain/ Là où coulera l'eau pour que la moisson se fasse en été »²⁷. D'autres créations font penser à une sorte de mise en scène de la poésie. « (J'ai écrit un poème car je ne peux pas mettre les mots en mélodie) » – témoigne-t-il dans une parenthèse insérée dans le poème *Chante, chante encore* où, un peu plus loin, le quatrain final, en totale discordance avec les quatre autres, se présente comme une sorte de didascalie : « Le lecteur est prié de faire une pause ici/ Et de réfléchir à ce qu'il a lu/ Car ma voisine s'ennuie, sans raison/ Elle va manger une sucrerie et se coucher »²⁸.

Cette expérience roumaine du poète, expérience totalement ignorée, à l'époque, par ses nouveaux compagnons de route en Suisse – Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco – les fondateurs du « Cabaret Voltaire » de Zurich, ne tardera pas à dire son mot dans l'évolution rapide et presque incroyable de celui qui, à moins de vingt ans, devenait l'un des pères, sinon le père incontestable, du plus révolutionnaire mouvement littéraire du XX^{ème} siècle – le *dadaïsme*. C'est, sans nul doute, cette poésie première, fortement imagée et fortement authentique, la seule en mesure d'expliquer la véritable révolution littéraire entreprise par l'inventeur du « *dada* » – Tristan Tzara – et mise en place pendant les quelques années de son

séjour en Suisse. Ce fut certainement une partie de cette expérience qui se prolongea dans ses premières créations à l'étranger. Celles-ci lui valurent l'admiration d'Apollinaire : « J'aime votre talent depuis longtemps – lui écrivait l'idole des jeunes poètes parisiens – et je l'aime d'autant plus que vous m'avez fait l'honneur de le diriger dans une voie où je vous précède mais ne vous dépasse point... »²⁹. En effet, les poèmes, envoyés pour publication à Apollinaire, illustraient peu la force de déflagration par le mot de celui qui jusqu'en 1924 donna tour à tour : *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *Poèmes nègres*, *Mpala Garoo*, *Poèmes épars* (1916), *Poèmes simultanés* (1916-1917), *Vingt cinq et un poèmes* (1918), *Sept manifestes dada* (1921), *Cinéma calendrier du cœur abstrait*, *Maisons*, et *La Deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1920), *Le Cœur à gaz* (1921), *De Nos Oiseaux* (1922) ainsi que le *Spectacle du Théâtre Michel* (1923). Ensuite, d'autres manifestations entreprises par Tristan Tzara lui valurent dès 1919 de se faire instamment inviter à Paris. Mais avant tout, ce genre de créations stimulera la naissance du surréalisme et culminera avec la composition de la pièce *Mouchoir de Nuages* (1924) qui, selon Aragon, va se distinguer, sur le firmament de la création, comme « la plus remarquable image dramatique de l'art moderne »³⁰. C'est à travers ces créations et activités réalisées pendant ses huit premières années à l'étranger (à Zurich et à Paris) que Tristan Tzara transforme la « *méfiance* » présente dans ses œuvres roumaines en négation totale des valeurs littéraires, esthétiques ou morales.

²⁷ Tzara, Tristan, *op.cit.* p. 67

²⁸ *Ibidem*, p. 66

²⁹ *Cahiers Guillaume Apollinaire*, 1964, n° 4, p.7. Apud : Behar, Henri, *Notes à Tristan Tzara*, *op.cit.* p. 675

³⁰ Aragon, Louis, *Les Collages*. Paris, Hermann, 1965

Le but est de remplacer les données essentielles de la création artistique, en particulier littéraire, et d'imposer une nouvelle esthétique, où la *spontanéité*, l'*authenticité*, le *refus* de tout *académisme* et *dogmatisme*, de toute atteinte à la liberté de création, seraient les seuls critères devant présider à la production de l'art nouveau.

4. Révolte absolue

Toutes les conditions sont réunies pour que la destruction devienne une nécessité. La nouvelle esthétique conçue par l'*esprit dada* préconise même le mélange de genres littéraires ou artistiques. Le poème s'intègre dans la prose ou dans le théâtre sans restriction d'ordre logique ou esthétique. La logique elle-même est bafouée. Le langage devient le champ d'expériences de toutes sortes. En poésie, par exemple, sont conçus tour à tour les poèmes *bruitistes*, *statiques*, *mouvementistes*, *simultanés* et *les concerts de voyelles*³¹. Tout est bon pour constituer un poème, une réplique ou une phrase : les mots, les lettres, les chiffres ou les images. Comme ici dans ce texte, intégré dans le volume *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*, intitulé *Bulletin à Francis Picabia* : « *qui sante/ avec des grandes et des petites idées de new-york à bex/ a b spectacle/ pour l'anéantissement de l'ancienne beauté & co/ sur le sommet de cet irradiateur inévitable/ la nuit est amère 32 hp de sentiments isomères* »³² où l'on peut facilement observer le *collage* des mots. Par ailleurs, dans son célèbre *Manifeste dada de 1918* Tristan Tzara formule sans ambages la nécessité de destruction : « *Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer* »³³. L'un de ses personnages

conçu en 1916, Monsieur Antipyrine, qui se voulait le dramaturge lui-même, disait lui aussi que « *dada est notre intensité* » et pour donner une tournure spécifiquement dadaïste à la phrase, il ajoutait : « *Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles ; (...)* »³⁴. En forgeant sa nouvelle esthétique, le fondateur du dadaïsme reconnaît à tous la liberté de faire « *l'art à sa façon* » car Dada est né, dit-il : « *... d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles* »³⁵. Le DOUTE est le mobile et l'outil essentiel qui déclenche le processus de création de l'art dadaïste. L'artiste dada « *doute* » d'abord pour pouvoir modifier ou transformer. Ensuite : « *Dada doute de tout.* », « *Tout est dada.* ». Tout est donc à remplacer ou à inventer. Ce sont de nouveaux modèles, en principe, des « *anti-modèles* » littéraires et artistiques, car dada est contre la littérature et contre l'art. Dada doute de tout pour pouvoir tout nier ou tout conserver à sa façon. C'est une révolte artistique absolue qui naquit à l'intérieur de la révolte dadaïste elle-même. En doutant de tout, le révolté dadaïste arrive au paroxysme. C'est une variante extrême de la révolte qui contient le germe de sa propre négation. Dada se veut un fleuve de destruction et de violence en se situant à la hauteur du mal existant. Une révolte qui coule de source, une révolte incessante... mais qui est guettée par le danger d'un autre paradoxe : *tout anti-dogmatisme ininterrompu devient un dogme*. L'année vingt, qui fut considérée comme l'année de la « *merveilleuse entente* » parisienne, où Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard,

³¹ Tzara; Tristan, *Le poème bruitiste. op. cit.* pp. 351-352

³² *Ibidem*, p. 135

³³ *Ibidem*, p. 366

³⁴ *Ibidem*, p. 357

³⁵ *Ibidem*, p. 361

Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia, Philippe Soupault et tant d'autres se retrouvaient pour décider ensemble de leurs possibilités de destruction, signifient l'apogée mais aussi le commencement du déclin de la révolte artistique européenne la plus représentative du XX^{ème} siècle. Mais, si l'on part toujours du *Manifeste dada de 1918*, selon lequel « le monde est sans cause et sans théorie », il faut remarquer que ce monde se charge lui-même d'une ambiguïté totale, où : « *Ordre = désordre ; moi = non-moi ; affirmation = négation : rayonnement suprême d'un art absolu* »³⁶. Disons ici que c'est plutôt le créateur dadaïste qui charge volontairement le monde de la nécessité de se changer à travers une révolte absolue. Et cette ambiguïté est similaire à celle exprimée toujours théoriquement par André Breton. Lui aussi, dans un discours fait devant les étudiants français de l'Université américaine de Yale, le 10 décembre 1942, sur la *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, précisait : « *Comme je l'ai dit en 1930, à plus forte raison aujourd'hui : « Il s'agit d'éprouver par tous les moyens et de faire connaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme, ne serait-ce qu'en lui donnant une idée dérisoire de ses moyens, qu'en le défiant d'échapper d'une manière valable à la contrainte universelle... Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »*³⁷. Le fondateur du surréalisme dévoilait ainsi le fondement

théorique du passage de l'art vers une *surréalité* artificielle, conformément aux principes qu'il avait formulés dans son *Manifeste du surréalisme* de 1924. Dans cet autre document de synthèse concernant la révolte artistique parisienne, la *dictée*, c'est à dire, *l'automatisme verbal* qui se développe selon les lois du hasard, *l'automatisme de la pensée* et la *recherche du moi individuel dans le rêve* sont les synonymes de la négation d'une vérité absolue, vérité exclue par la vie elle-même. Dans le cadre de cette nouvelle esthétique, la *surréalité* de l'oeuvre d'art, prônée par les surréalistes, remplacera le besoin radical de la destruction par la transformation profonde, mais modérée, d'une réalité immédiate en une *idéauté* où l'oeuvre d'art, même si elle représente une irréalité, est toujours restructurée selon *l'authenticité* et la *spontanéité*. Autrement dit les principes du dadaïsme restent toujours en place, car la vie est présente même dans la surréalité du texte et ... « *Dada c'est la vie* » ou « *La Vie est dada* » et cela même dans les compositions surréalistes. En effet, se plaçant dans un cadre philosophique plus large, où il supprime l'idée de contradiction dans la vie et dans l'art, André Breton reprenait l'une des idées essentielles de la révolte dadaïste exprimée déjà à sa manière par Tristan Tzara. Ce fut d'abord dans son *Manifeste dadaïste de 1918* que j'ai cité. Ensuite, ce fut dans sa *Conférence sur dada*, donnée à Weimar et Iéna les 23 et 25 septembre 1922 et publiée dans *Merz*, à Hanovre, en janvier 1924. Il écrivait : « *Dada est un état d'esprit. (...) Dada s'applique à tout et pourtant il n'est rien, il est le point où le oui et le non se rencontrent non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement aux coins des rues comme les chiens et les sauterelles. Dada est inutile comme tout*

³⁶ *Ibidem*, p. 362

³⁷ Breton, André, *Discours* publié dans le volume *La clé des champs*. Editions Jean-Jacques Pauvert. 1967, p. 85

dans la vie »³⁸. Il est à croire que malgré la *frénésie* du *vécu dadaïste* dans la vie, comme dans l'art, son « *àquoibonisme* », doublé pourtant d'une réelle puissance d'interpellation, ne pouvait pas laisser indifférents les créateurs de la littérature de l'absurde. Le message des révoltés parisiens se retrouve, au moins du point de vue du contenu, dans les paradoxes de l'existence d'un Pirandello, d'un Beckett, d'un Ionesco ou d'un Brecht. Surtout la précarité de la condition humaine dans un monde hostile et illogique, où les valeurs de toutes sortes n'ont plus aucun sens, spécifique aux créations de Beckett ou d'Ionesco, prolonge certainement le goût des révoltés dadaïstes pour le scandale et la violence, pour la provocation et la dérision.

Quant aux créateurs bucarestois, ils voulurent conserver le plus longtemps possible les échos des révoltés parisiens ou des insurgés zürichoïses. Non seulement Tristan Tzara, mais aussi Hans Arp, Marcel Janco, Louis Aragon, André Breton, Robert Desnos et d'autres, firent partie de leurs lectures et de leurs modèles. Ce fut surtout Tristan Tzara, devenu le représentant apprécié et sollicité de tous côtés par les amis restés dans le pays ou par les nouveaux candidats au travail artistique, qui joua son rôle d'exemple pour toute une génération qui passa allègrement du symbolisme au constructivisme, de l'avant-gardisme et intégralisme au surréalisme et abandonnera le tout à la veille des années 40. De toutes façons, même dans les limites de cette étude, il faut préciser que la littérature roumaine des années vingt, en particulier son expression d'avant-garde, suit dans les grandes lignes les orientations parisiennes en les mettant en place selon ses moyens et possibilités. Intégrée à l'avant-garde,

l'expression du *constructivisme*, se développera, dans un premier temps, surtout autour de la revue *Contimporanul* (1922-1932), fondée par Ion Vinea et Marcel Janco. Toujours en marge de l'avant-garde, l'expression de l'*intégralisme* sera développée en particulier par la « *revue de synthèse moderne* » *Integral* (1925-1928), fondée par Ilarie Voronca, le théoricien de cette autre dimension de l'avant-garde roumaine, mais aussi par les revues : *Punct* (1924-1925), fondée par Scarlat Calimachi, et *H.P. 75* (1924), fondée par Ilarie Voronca et Stephan Roll. La variante *extrême* de l'*avant-garde littéraire roumaine* sera adoptée par les revues : *Urmuș* (1928), fondée par Geo Bogza, *Unu* (1928-1932), fondée par Sasa Panà et *Alge* (1930-1931), fondée par Aurel Baranga. En règle générale, toutes ces expressions de l'avant-garde roumaine vont tenter de conserver ou de reproduire sous des formes différentes autant les idées des « *insurgés* » de Zurich que les exploits des artistes parisiens.

Le constructivisme, par exemple, voulait faire de la poésie une « *pure* » création de l'esprit. Mais, sous certains aspects, ce mouvement artistique bucarestois, ira jusqu'à se confondre avec le dadaïsme qui l'avait devancé. Selon le critique Ov. S. Crohmalniceanu, dans les poésies conçues dans le cadre dadaïste : « *les mots n'étaient pas destinés à dire quelque chose, mais, mis bout à bout, à constituer une machine déclenchant des sensations visuelles, auditives, kinesthésiques, capables de provoquer un choc, notamment au moyen de stridences et de dissonances* »³⁹. Par ailleurs, la revue *Contimporanul* qui, en 1924, a organisé, à Bucarest, la première exposition internationale de sculpture et de peinture modernes, faisait de la réclame aux activités de l'avant-garde européenne

³⁸ Tzara, Tristan, *op. cit.*, p. 424

³⁹ Crohmalniceanu, Ov. S., *Tendances de l'avant-garde...* Article cité, p. 40

et américaine, et comptait parmi ses collaborateurs d'anciens dadaïstes comme Tristan Tzara, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes et Hans Arp. De la même manière, la revue *Integral*, qui, aux côtés de la revue *75 HP*, voulait instaurer une dynamique totale de la création, publiera, par le truchement de B. Fundoianu, vivant à Paris, des poèmes modernistes de Pierre Reverdy, Max Jacob, Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes ou Robert Vitrac. Mais il faut noter que les devanciers de l'avant-garde littéraire roumaine sont choisis aussi bien parmi les créateurs européens que roumains. À côté de Rimbaud, Lautréamont, Breton, Tzara et nombre d'autres, on retrouve aussi Eminescu, Urmuz, Arghezi ou Maniu. Ces revues : *Contimporanul*, *Integral*, *75 HP* et *Punct*, forment les noyaux des premiers cercles de l'avant-garde roumaine. Et leurs fondateurs et collaborateurs sont d'abord les amis de Tristan Tzara : Ion Vinea et Marcel Janco, auxquels se joindront C. Brancusi, Milita Patrascu, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Barbu Fundoianu, Jacques Costin, St Roll, M.H. Maxy, etc. Tous sont réunis par la même volonté de donner une autre image de l'art roumain, d'abolir les règles anciennes de l'art.

Anti-traditionnelle par ses raisons d'être, l'avant-garde roumaine se situe, paradoxalement, au centre d'une « tradition de la révolte »⁴⁰. Elle a les mêmes « tendances destructrices » que l'avant-garde parisienne et ne se définit, comme le suppose Ion Pop, qu'en « (...) prévision du cataclysme, des grandes dislocations poussées vers le point zéro de la poésie, qui est aussi le point de départ pour d'autres créations, transpoétiques, si l'on peut dire, puisqu'elles dépassent la condition de la littérature »⁴¹. Le

créateur d'avant-garde est un révolté. Ilarie Voronca, l'inventeur (avec Victor Brauner) de la *pictopoésie*, s'insurge lui-même contre les chefs-d'œuvre et propose la « dépréciation des grandes valeurs ». Selon lui, dans l'art, « la seule certitude est l'incertitude » et, les résultats irréprochables n'existant pas, l'expérience dans un domaine vierge, inexploré, reste la seule véritable création, car la beauté et l'inédit se retrouvent uniquement dans la révélation « pour un instant seulement, de l'invisible »⁴². Toute œuvre achevée est à rejeter car elle peut être réduite à une formule. Or, les « formules purgatives » dans l'art, sont à abandonner. Même les dadaïstes, les champions de la négation, et les surréalistes sont parfois critiqués pour ne pas être arrivés à un dynamisme total de la création et pour avoir dormi « sans le savoir sous les murs de l'Académie »⁴³. L'option des créateurs roumains d'avant-garde pour « le plaisir du texte », par exemple, ne va pas dans le sens de la précision de la forme ou du contenu. Au contraire : « Le poète d'avant-garde – écrit Marin Mincu – ne sera plus intéressé ni par le sens dénotatif ni par le sens connotatif du mot, mais par l'éloignement total du créateur des cadres étroits de la « grammaire » et l'accréditation des prétendues « fautes de grammaire »⁴⁴.

Dans cette même lignée, la revue *Urmuz*, dont le titre évoquait pour son jeune directeur Geo Bogza le symbole de la révolte contre « le froid et la banalité du lieu commun », considérait l'art comme « le droit suprême de l'artiste de se moquer de n'importe quoi »⁴⁵. Issu d'une haine démesurée

⁴² *Ibidem*, p. 80

⁴³ *Ibidem*, p. 79

⁴⁴ Mincu, Marin, *Introducere. la Avangarda literară românească*. Editions Minerva, Bucarest, 1983, p. 39

⁴⁵ Udrescu, Vladimir, *Les avant-postes de l'avant-garde*. Dans *Revue roumaine*. Nos. 10-11-12, p. 146

⁴⁰ Pop, Ion, *Pour une définition de l'avant-garde*. Etude parue dans la *Revue roumaine*. Nos. 10-11-12., p. 79

⁴¹ *Ibidem*, p. 78

contre la moralité sociale contraignante, son *Poème invective*, dépasse les limites de l'acceptable et tombe dans la pornographie... Mais, en dehors de quelques aspects extrémistes fournis par les dernières revues de l'avant-garde, le programme de ce mouvement, en Roumanie, est en quelque sorte résumé dans ce *Manifeste militant à la jeunesse*, publié dans la revue *Contimporanul*, en 1924, dont on pourrait retenir ceci :

« NOUS VOULONS

la merveille de la parole nouvelle et pleine de soi ; l'expression plastique, stricte et rapide des signaux en morse.

DONC

la mort du roman-épopée et du roman psychologique ; que l'anecdote et la nouvelle sentimentale, le réalisme, l'exotisme, le romanesque, demeurent l'objet de reporters habiles/ (Un bon reportage quotidien remplace aujourd'hui n'importe quel long roman d'aventure ou d'analyse)/ ; Nous voulons un théâtre de pure émotivité, un théâtre d'existence nouvelle, débarrassée des clichés affadis de la vie bourgeoise, de l'obsession des sens et des orientations./ Nous voulons des arts plastiques libérés de tout sentimentalisme, de littérature et d'anecdote, expression des formes et des couleurs pures en rapport avec elles-mêmes/ (Un appareil photographique perfectionné remplace la peinture existant jusqu'à présent et la sensibilité des artistes naturalistes)/ Nous voulons l'éradication de l'individualisme comme but, pour tendre à l'art intégral, sceau des grandes époques (grecque, romaine, gothique, byzantine, etc.) / et la simplification des procédés jusqu'à l'économie de formes primitives (tous les arts populaires, la poterie et le tissu roumains, etc.)/ La Roumanie se construit aujourd'hui./ »

(Contimporanul, III, n°46, mai 1924. En français par Micaela Slavescu).

5. Révolte sublimée

En se superposant en grande partie à l'avant-garde, le surréalisme roumain, comme en France, exprime « *l'exaspération de la révolte* »⁴⁶ de certains milieux intellectuels. La réalité vraie leur apparaît comme faussée, morcelée et schématisée par les clichés de l'esprit. Ils veulent mieux connaître la totalité de la vie et renverser les barrières entre le conscient et l'inconscient. Les désirs intimes, les obsessions érotiques et démentielles, les extériorisations infantiles, les délires verbaux, etc. peuvent déclencher des énergies qui stimulent la production de l'œuvre d'art. Autrement dit, s'installant presque dans l'antichambre de la clinique psychiatrique, le travail artistique commence à porter un intérêt croissant aux textes et aux dessins des fous. Pour André Breton, « *l'amour est fou* », la « *tentation érotique* » est la seule divine, et « *la beauté sera convulsive ou ne sera plus* »⁴⁷. Salvador Dalí tente d'appliquer la méthode paranoïa-critique à la peinture. Et Tristan Tzara transforme le vaste poème *L'Homme approximatif* tout entier, par exemple, en une sorte « *d'image à caractère d'hallucination* » où s'accumulent pèle mèle « *des mots des domaines animal, végétal et minéral* »⁴⁸. « *En affirmant la primauté des désirs*

⁴⁶ Crohmalniceanu, Ov. S., *Tendances... op. cit.*, p. 42

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ Voir Balakian, Anne, *Surrealism: the road to the absolute*. « (...) The image possesses the character of a hallucination. Typical of this is the entire poem, « L'Homme approximatif », of Tristan Tzara with its agglomeration of animal, vegetable and mineral words, coming every so often to a head in this strange refrain : *for stony in my garments of schist I have dedicated my awaiting/ to the torment of the oxydized desert/and to the robust advent of the fire* », (The Noonday Press. New York 1959. p. 125)

refoulés – écrit Ov. S. Crohmălniceanu - et en cherchant la manière de les extérioriser, le surréalisme vise, en somme, à remplacer le monde objectif. Qu'il se réalisât ou non, le rêve était, pratiquement, appelé à envahir toutes les sphères de l'existence »⁴⁹. Les artistes modernes d'entre les deux guerres comprennent que les déchirements dans la vie de l'homme sont de plus en plus tragiques et que la condition de l'œuvre artistique doit dépasser le simple jeu de mots. Tristan Tzara lui-même se réfugie dans les rêves mythiques de l'humanité et dans un monde imaginaire. Avec ses *Grains et issues* (1935), il ouvre l'un de plus vastes champs de recherche où la pensée dirigée, ou non dirigée, se présente sous la forme de « rêves expérimentaux » et de « contes philosophiques » afin de bâtir « un monde imaginaire »⁵⁰. De la même manière, son récit *Personnage d'insomnie*, écrit en 1934, s'élève sur un « rêve obsessionnel » qui « préfigure le Rhinocéros d'Eugène Ionesco »⁵¹.

Par ailleurs, comme dans les rêves, les hallucinations et les délires des surréalistes, que l'on retrouve chez Ionesco ou chez d'autres créateurs de l'absurde, l'image d'un monde se reconstruit à la mesure de leur révolte. Mais cette métaphore inventée du monde est entachée d'inquiétude et d'angoisse. *L'absurde* – en tant qu'expression sublimée de la révolte – embrase tant le vocabulaire et ses suggestions imagées que le contenu philosophique de l'œuvre d'art. A ce titre, en guise de conclusion à cet essai de présentation de l'esprit de révolte dans l'art à Paris, à Bucarest, et en particulier, de la « révolte sublimée », j'apporte cette dernière citation, tirée d'une pièce de Ionesco, où les répliques,

plutôt les « injures échangées » entre les Smith et les Martin, « (...) ne sont pas reproduites d'après la réalité, mais inventées, ou plus précisément, reconstruites. Elles conservent valeur d'injures, mais valeur renforcée ; c'est de l'essence d'injure. »⁵².

Mme Smith – Mouche ta bouche.

M. Martin – Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

M. Smith – Escarmoucheur escarmouché !

Mme Martin – Scaramouche !

Mme Smith – Sainte-Nitouche !

M. Martin – T'en as une couche !

M. Smith – Tu m'embouches.

Mme Martin – Sainte-Nitouche touche ma cartouche.

Il est évident que ce « déluge verbal » ne peut être qu'une autre expression de la révolte du créateur d'art au XX^{ème} siècle.

⁴⁹ Crohmălniceanu, Ov. S., *Tendances .. op.cit.* p. 43

⁵⁰ Behar, Henri, *Notes à Tzara, T., op. cit.* Tome 3, p. 512

⁵¹ *Ibidem*, p. 556

⁵² Donnard, J.-H., *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon.* Editions M.J. Minard. *Lettres modernes.* Paris-Ve, 1966, pp. 28-29., (The Noonday Press. New York, 1959, p. 125)